

## **UN MONUMENTO RELIGIOSO MUY ESPECIAL: LA ERMITA DE "SAN ESTEBAN" O DE "SAN MARTÍN", EN VIGUERA**

**El monumento religioso más antiguo de la Rioja de cuantos han llegado en su integridad originaria hasta nuestros días**



### **Ubicación y características arquitectónicas generales**

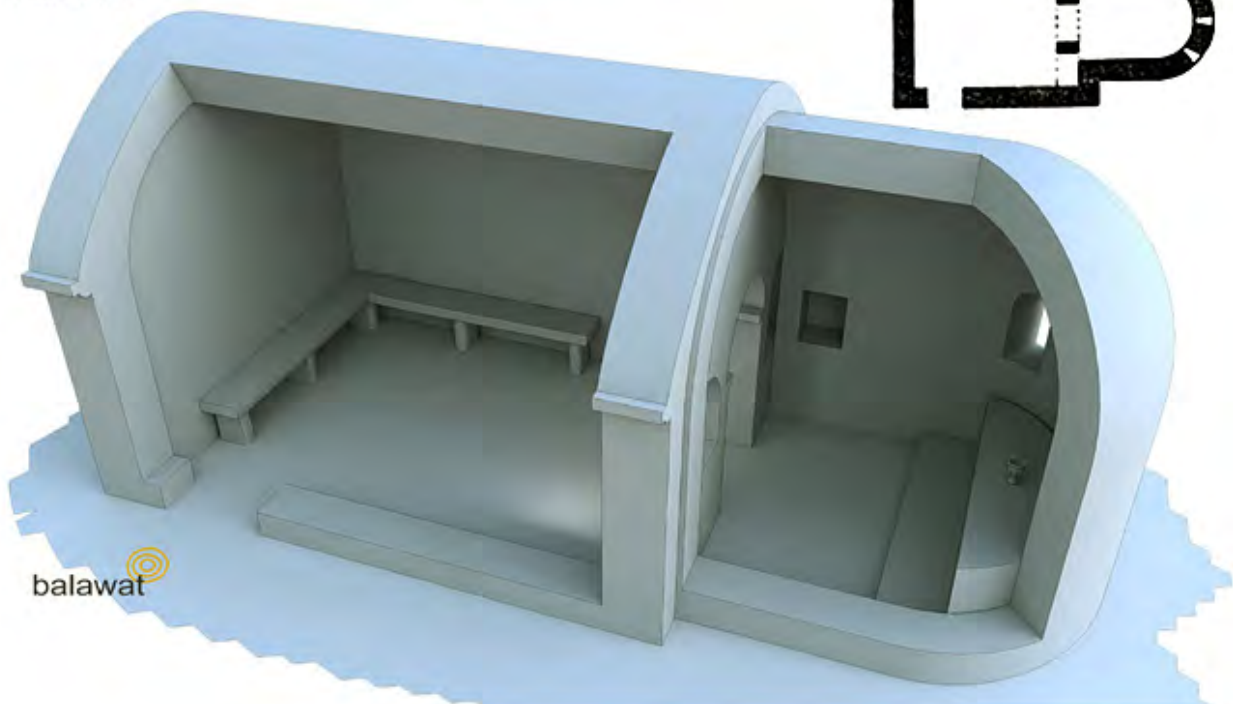
La advocación de "San Esteban" es relativamente moderna, y de hecho a mediados del siglo XVIII (*Catastro del Marqués de La Ensenada*, en la enumeración de los monumentos de Viguera) consta denominada como "Ermita de San Martín", que parece ser en todo caso una denominación más originaria o al menos mucho más antigua.

Está ubicada al pie de una gran covacha natural formada bajo uno de los espectaculares farallones rocosos de los montes que flanquean la margen izquierda del valle del río Iregua, en el término municipal de Viguera (La Rioja), y se llega hasta ella a

través de un estrecho y accidentado sendero que sube unos trescientos metros ladera arriba a partir de una antigua fonda de carretera situada cerca del mojón kilométrico 312 de la nacional N-111 Madrid-Soria, donde hasta no hace mucho facilitaban las llaves a los visitantes ocasionales (y también en alguno de los bares del pueblo).

Es un edificio de pequeña pero impactante volumetría, formado por dos cuerpos arquitectónicos (nave cerrada en "bóveda de cañón" y cabecera o ábside en forma de cuarto de esfera o "bóveda de horno"), sin tejado, que no lo necesita por estar resguardada de las inclemencias temporales por la amplia concavidad del gran farallón rocoso que la cobija. Su longitud total es de unos nueve metros aproximadamente y su anchura y altura máxima es de poco más de 4'5 metros (se han hecho diversas planimetrías hasta la fecha, pero algunas no parecen ser completamente exactas y otras ofrecen una planta demasiado regularizada). Está construida en mampostería basta de piedra irregular y argamasas del terreno, con un revoque exterior de una gruesa capa caliza de color terroso que la mimetiza a la perfección con el propio entorno paisajístico que la rodea.

## ERMITA DE SAN ESTEBAN VIGUERA





En el interior del templo, un muro central con arco de entrada y dos ventanales laterales (muro de la *iconostasis*, común a otros edificios prerrománicos) separa la nave y el presbiterio y ábside que forman la cabecera. Según algunas hipótesis (aunque ello -según otros- sería bastante atípico en esta clase de muros), esos dos ventanales pudieron ser originariamente o en algún momento de su construcción otros dos arcos laterales de entrada de esa pared transversal, transformados luego en ventanas hacia la época de la remodelación románica del edificio (entre finales del siglo XI y principios del siglo XII), que fue cuando se sustituyó también la primitiva cabecera cuadrada o rectangular por un ábside semiesférico y se redecoró el interior de los muros con un conjunto de pintura románica que puede calificarse como el más importante y representativo de todos los escasamente conservados del románico pictórico en la región riojana.

La luz natural entra sobre todo por tres ventanas aspilladas o "saeteras", irregulares entre sí, situadas a ambos lados del ábside y en el extremo frontal del mismo, y también por la puerta de entrada, originariamente situada en el muro sur de la nave pero actualmente reubicada en la parte opuesta (muro norte) después de la última reconstrucción del edificio a mediados del siglo XX, tras haberse producido en el

farallón un desprendimiento rocoso que destruyó casi todo el ábside y hundió gran parte de la nave. A pesar de la habitual semipenumbra del interior, la luminosidad natural es intensa en determinados momentos del día, sobre todo en el ábside, a través de la luz que entra por las estrechas ventanas y que en determinadas horas (quizá coincidentes con las principales horas canónicas medievales) podía ser utilizada tal vez como "reloj de sol" (se han hecho algunos interesantes estudios fotográficos al respecto, aunque no concluyentes). Probablemente la puerta de madera originaria, en el muro sur, se abría *hacia afuera*, y cuando estaba abierta bastaba para inundar de luz toda la nave en determinados momentos del día.



(Fotografías de Ursula von Schultz-Dornburg)

—

## Historia

No es mucho lo que se sabe documentalmente de este templo, aunque existen bastantes indicios que permiten reconstruir buena parte de sus vicisitudes históricas. Sin embargo no hay consenso entre los estudiosos respecto de su cronología. Algunas opiniones sitúan su construcción en el siglo X, después de que el territorio riojano septentrional y central fuera reconquistado por los navarros y leoneses a los musulmanes locales (los últimos Banu Qasi). Otros consideran que esa supuesta reconstrucción del siglo X se hizo en todo caso sobre los restos de un edificio anterior muy similar, que podría remontarse hasta la última época visigoda, no a la época árabe (pues las autoridades islámicas permitieron en sus territorios la continuidad y reparación de los templos cristianos preislámicos pero no la edificación de otros nuevos). No obstante, todos coinciden en que la Ermita fue remodelada en época románica (siglo XII) y que fue entonces cuando se modificó la cabecera primitiva (probablemente cuadrangular en el exterior y según algunos de "herradura" en el interior, y seguramente más ancha y de muros más estrechos), sustituyéndose por el ábside redondeado en cuarto de esfera, típicamente románico.

El caso es que hay indicios históricocontextuales bastantes fuertes que llevan a suponer que ese edificio primitivo de época visigoda pudo ser el famoso Oratorio de un santo local del siglo VI muy conocido en la región, San Emiliano o Millán, que según las noticias hagiográficas iba regularmente en su mulo hasta ese Oratorio desde su monasterio originario, situado a poco más de un kilómetro (probablemente identificable con el complejo monástico semirrupestre cuyas ruinas actuales, muy rehechas en siglos posteriores, son todavía visibles en un escondido paraje sobre la aldea viguereña de Castañares). Posteriormente el Oratorio fue también el primer lugar de sepultura de este santo riojano y se construyó en sus inmediaciones (finales del siglo VI o principios del VII) otro monasterio adyacente e inmediato, también fortificado y semirrupestre, bajo la advocación de San Martín, un santo francés muy popular en toda la Alta Edad Media. Allí, en ese Oratorio, estuvieron las reliquias de San Millán por lo menos hasta bien entrado el siglo X, en que fueron trasladadas en un arca a un nuevo monasterio mozárabe edificado en la comarca riojana de La Cogolla, pues para entonces los monasterios viguereños llevaban ya varias décadas enteramente deshechos y arruinados (tanto el de San Martín, junto al Oratorio, como buena parte del originario de San Millán, en Castañares, y también otro tercero -el de San Cosme y San Damián-, originariamente ubicado en las cuevas existentes sobre la aldea de Islallana, todos ellos sobre la margen izquierda del río Iregua a lo largo de más de cuatro kilómetros lineales).

Hay, en efecto, indicios históricos, arqueológicos y toponímicos de que esos tres monasterios viguereños semirrupestres, que se remontarían en sus formas más primitivas a época visigoda, continuaron activos durante toda la época de dominio musulmán banuqasi de la región (siglos VIII y IX) y de que las autoridades islámicas garantizaron su inmunidad y protección. Pero en el verano del año 920, un ejército cordobés dirigido en persona por el emir Abderrahmán III, que volvía de una victoriosa incursión por el país navarro, pasó por Viguera, ordenó el avituallamiento de la plaza, reforzó su exigua guarnición musulmana (la mayoría de la población riojana y viguereña era cristiana mozárabe) e hizo destruir los tres cenobios monásticos fortificados de sus alrededores, pues al parecer servían de refugio a numerosos navarros infiltrados en el territorio que tenían en jaque a las escasas fuerzas musulmanas viguereñas. Según algunas hipótesis, es posible que en aquella ocasión fuera destruido también ese Oratorio, que sería luego reconstruido tras la definitiva ocupación navarra de la zona a partir de 923 (no así el monasterio adyacente, que había quedado completamente arrasado y cuyos monjes fueron reubicados en un nuevo monasterio edificado en la vecina zona de Albelda y puesto bajo la antigua advocación de San Martín).

De la segunda mitad del siglo X, en el llamado "Códice Albeldense", compuesto precisamente en ese monasterio albeldense de San Martín, hay varias miniaturas de algunos edificios supuestamente toledanos, una de los cuales podría ser una representación indirecta de la Ermita que nos ocupa (con tejado de pizarra y cabecera rectangular), que desde luego era el edificio religioso de dos cuerpos que el miniaturista local tenía más a la vista para recrear en el Códice imaginarios edificios visigóticos toledanos antiguos. Teniendo en cuenta que la primera generación de monjes de San Martín de Albelda procedían directamente del originario monasterio viguereño en el que ese Oratorio fue siempre el elemento más emblemático, no es inverosímil que el miniaturista lo representase en esa ilustración tal como era a mediados del siglo X (con tejado y cabecera rectangular), pues en esa época de la terminación del Códice (976), fecha también de la creación del llamado "*Reino de Viguera*" (o, más propiamente, del "*Reino de la Navarra al sur del Ebro -la Rioja- con capital militar en Viguera*") había plena conciencia de que ese Oratorio había sido el primer lugar de sepultura del santo más famoso de toda la región (muerto hacia 574) y de que había sido por ello -y seguía siendo- el monumento religioso más importante de la Rioja durante más de cuatro siglos seguidos.





Miniatura del Códice Albeldense



Posible aspecto exterior de la Ermita hacia mediados del siglo X.

Entre finales del siglo XI y principios del XII, como queda dicho, la Ermita tuvo una importante remodelación "a la moda románica": se sustituyó la cabecera, más estrecha y alargada que la cuadrangular anterior (lo que explica también que los ventanales de la pared interior de la iconostasis no encajasen bien con los nuevos muros de donde arrancaba la nueva cabecera y quedasen parcialmente tapados por éstos) y se decoraron todas las paredes interiores del templo con pinturas románicas de escenas religiosas evangélicas. Probablemente fue también por entonces cuando se decidió dejar a la Ermita sin tejado, por ser innecesario o por capricho o gusto personal de los que financiaron la remodelación, dándole ese llamativo aspecto externo *balaniforme* que ha mantenido hasta la actualidad.

Los pintores que trabajaron en la decoración interior de la Ermita fueron por lo menos dos (dos maestros o maestro y aprendiz). Se han identificado recientemente con bastante verosimilitud con dos artistas que trabajaron también en la región aragonesa por esas mismas fechas: el pintor conocido como "Maestro de Roda" (autor del conjunto pictórico más antiguo de la iglesia y concatedral de Roda de Isábena) y con un grabador, el "Maestro de la Arqueta de Loarre", activos ambos a finales del siglo XI y comienzos del XII. Esta identificación permite dar al conjunto pictórico viguereño una cronología aproximativa (tal vez incluso algo anterior a la de esas obras aragonesas).

Por esas fechas, últimas décadas del siglo XI y primera del XII, concretamente desde el año 1076 hasta por lo menos el año 1110, toda la región riojana (llamada oficialmente "*Terra de Nagara et Calagorra*") estaba ya bajo soberanía del rey castellanoleonés Alfonso VI, que puso como gobernador general ("conde") del territorio riojano recientemente anexionado a Castilla a un hombre de su entera confianza, un aristócrata navarro (según otros castellano, pero es posible que se trate de personajes distintos con el mismo nombre y parecido rango) llamado García Ordóñez (o García Fortuñóñez, en su forma navarra). Este hombre había desempeñado un papel importante en la anexión castellana de la Rioja tras el asesinato del rey navarro en una conspiración interna y estaba casado con una hermana del rey asesinado, una princesa navarra llamada Urraca Garcés, señora de Alberite y de otras villas riojanas y prima carnal del monarca castellano Alfonso VI.

Esta poderosa pareja gobernó en la Rioja durante más de un cuarto de siglo y su principal actuación histórica documentada fue la aplicación y elaboración previa -junto con su Consejo- de un "fuero" de repoblación único en su género y muy avanzado para su época, pues contemplaba la práctica exención total de obligaciones tributarias a los repobladores, junto a la inviolabilidad de domicilio, la completa igualdad jurídica, la más amplia libertad de comercio y la reducción de todo el derecho penal a una tabla fijada y simplificada de compensaciones o multas para cada tipo de delito, incluido el homicidio. Este *fuero de francos* es el llamado "Fuero de Logroño", modelo de todos los demás fueros posteriores de este género (principalmente el "Fuero de Vitoria", extendido después por todo el País Vasco y otras comarcas cántabras).

El excepcional Fuero logroñés fue otorgado también en una situación especialmente *excepcional*, que puede resumirse más o menos así: En 1092 el rey Alfonso VI había reunido un gran ejército y una flotilla aliada de naves genovesas y pisanas para conquistar la ciudad musulmana de Valencia, que era tributaria y protegida de un poderoso señor de la guerra, el encumbrado infanzón castellano Rodrigo Díaz, el famoso "Cid Campeador", enemistado con el rey castellanoleonés. Con objeto de distraer a las tropas del rey del asedio valenciano, y puesto que no podía enfrentarse



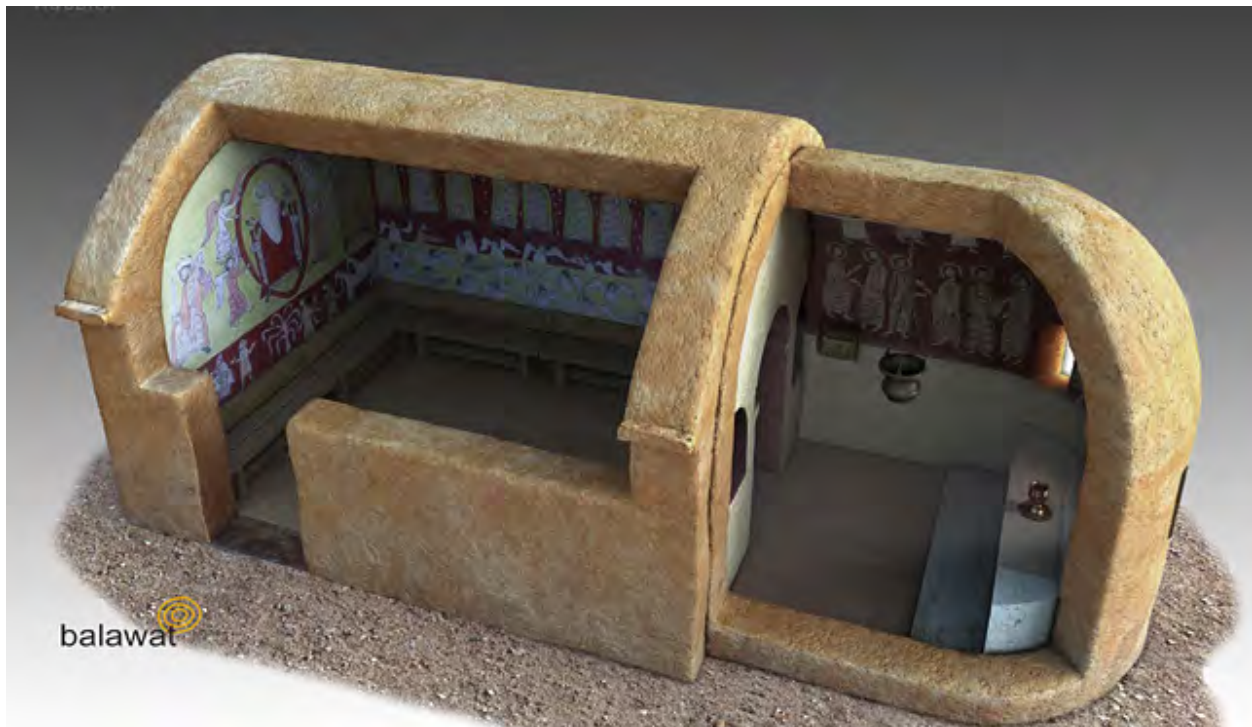
directamente con el monarca, el Cid invadió las tierras riojanas del conde García Ordóñez con su propia hueste y con numerosos contingentes de moros zaragozanos aliados. Entraron por el valle del Ebro y atacaron sobre la marcha varias poblaciones riojanas, entre ellas la pequeña villa de Logroño, que saquearon e incendiaron. García Ordóñez y sus caballeros, que no tenían fuerzas suficientes para enfrentársele, se replegaron hasta Viguera y Alberite, y Ordóñez pidió auxilio al rey, que abandonó el asedio de Valencia para socorrer a su amigo y vasallo. Las tropas reales entraron por el valle del Iregua, pero para entonces el Cid y los suyos ya estaban de retirada hacia Zaragoza (habían cumplido su principal objetivo estratégico, que era obligar al rey a levantar el asedio de Valencia). La villa de Logroño quedó tan asolada que el conde y la condesa decidieron ensayar un modelo de fuero inédito hasta entonces, a fin de atraer a repobladores de origen transpirenaico (francos), muy numerosos ya en tierras riojanas, recorridas por el Camino de Francos o Camino de Compostela. El rey Alfonso autorizó en 1092 su puesta en práctica, con tan buenos resultados que en apenas tres años la villa logroñesa se recuperó del todo, y el monarca acudió de nuevo a la Rioja a sancionar y confirmar oficialmente el Fuero logroñés en el año 1095.

El conde García Ordóñez y la condesa Urraca Garcés no sólo fueron los personajes más importantes y poderosos en la región riojana durante todo el primer periodo de soberanía castellana (1076-1112) de estos antiguos "territorios navarros" al sur del Ebro, sino que eran también las personas de mayor confianza del monarca castellano en estas tierras, con el que mantenían una relación estrecha e íntima. Eran además personas muy cultas, en constante contacto con todas las novedades transpirenaicas y con los grandes personajes que pasaban por sus tierras de camino a Compostela, y desde luego no es nada inverosímil suponer su intervención y su patrocinio directo sobre los principales acontecimientos culturales y realizaciones artísticas de su época. Es casi segura su financiación de la elaboración hacia 1095 de la Arqueta que contenía las reliquias de San Félix o Felices, el ermitaño maestro de San Millán, adornada con media docena de placas de marfil que representan diversas escenas evangélicas, las principales de las cuales -como veremos- se representaron también en las pinturas de esta Ermita viguereña, lo que por lo menos parece indicar que los promotores y financiadores fueron los mismos en ambos casos.

La Ermita de Viguera, en efecto, debió de ser remodelada bajo el patrocinio directo del conde y la condesa, no sólo por la propia coincidencia cronológica de los pintores que participaron en su decoración, sino -como en seguida diremos- por bastantes detalles significativos que están presentes en esas pinturas. No son técnicamente pinturas "al fresco", pero su propia técnica pictórica y sus materiales tampoco se prestaban demasiado a la rectificación sobre la marcha. Y el caso es que estas pinturas dan la impresión de haber sido ejecutadas con ciertas "prisas", pues junto a figuras elaboradas con gran maestría hay otras que se notan más esbozadas e incluso más

torpes o precipitadas en su dibujo o en su ejecución. Todo ello lleva a pensar si acaso la remodelación románica de esta Ermita y su decoración interior estuvieron directamente relacionadas con el propio carácter "conmemorativo" de determinado acontecimiento, que seguramente no fue otro que el de la segunda visita del rey castellanoleonés a la Rioja en 1095, con motivo de la sanción y confirmación regia del Fuero de Logroño. En tal caso, la cronología de esta remodelación románica podría incluso afinarse mucho más, pues podríamos situarla conjeturalmente entre los años 1092 y 1095.

Además de los colores blanco y negro, los otros dos colores básicos y predominantes empleados en la decoración son el rojo y el ocre-amarillo (tal vez los colores de la propia divisa de los condes, que utilizarían en sus pendones, banderolas e incluso en los atuendos de sus lacayos). Estos colores básicos están mezclados con un aglutinante de tipo orgánico que los hacía más estables en los empleados para los dibujos de las figuras (blanco y negro) y para los fondos (rojo y ocre), mientras que las mezclas y colores secundarios (sienas, marrones, anaranjados, etc, utilizados para los ropajes y otros detalles) eran mucho menos estables y se han perdido casi en su totalidad. Con todo, el aspecto colorista del interior -mucho más brillante sin duda que en la actualidad-, con ese predominio de fondos rojos y ocres equilibradamente distribuidos en registros y frisos contiguos, tuvo que producir en los visitantes una sensación comparable -por así decirlo- a la de encontrarse "en el interior de un rubí o de una gema preciosa".



## La reconstrucción del programa iconográfico de las pinturas

Actualmente sólo se ha conservado poco más de un tercio del conjunto pictórico total, pues se han perdido todas las pinturas del muro sur, las de casi toda la bóveda, gran parte de las del muro de la iconostasis y casi todas las del ábside, y aun las conservadas no están en muchos casos completas ni son perfectamente nítidas en todos sus detalles, aunque la restauración del año 1998 ha dejado algunas de ellas mucho más visibles de lo que lo estaban hasta entonces. Con todo, la reconstrucción de esas partes perdidas no resulta en absoluto irresoluble si aplicamos criterios de simetría, paralelismos temáticos y analogías entre sí y con otros conjuntos pictóricos románicos de otras regiones, en los que se repiten por lo general una serie de escenas bíblicas (sobre todo evangélicas) de carácter más o menos fijo y estereotipado y ocasionalmente escenas de tipo hagiográfico (vidas de santos).

Las más completas son las del muro oeste o muro trasero de la Ermita, que ocupan todo el semicírculo desde el que se genera geoméricamente toda la bóveda de la nave, e incluso se amplían por abajo con un pequeño friso en fondo rojo que termina a la altura de los zócalos, que seguramente eran los únicos sitios que se dejaron sin pintar, pues estarían cubiertos por los respaldos de los bancos o sitiales. En el centro de ese muro, sobre un fondo general amarillo-ocre, destaca la figura de una Virgen (sin Niño) sentada en un trono y rodeada de la típica *mandorla* o "almendra mística" característica de estas representaciones románicas; la mandorla está sujeta en sus extremos por cuatro ángeles descalzos (los de la parte inferior llevan túnicas rojas y alas blancas y los de la parte superior llevan túnicas blancas y alas rojas). A ambos lados de la gran figura mariana central hay dos figuras de dos personajes sedentes y coronados. El de la izquierda del espectador lleva espada en una mano y cetro en la otra, y sobre su hombro izquierdo se encarama la figura (mal conservada) de un demonio rojo que le está diciendo algo al oído, es decir, sugiriéndole *perversos pensamientos y planes*. Se trata sin duda del rey Herodes, que es representado también con un demonio sobre su hombro en otras representaciones románicas e incluso prerrománicas europeas. El rey de la derecha es un personaje imberbe (convención para representar su juventud) y porta un instrumento musical de cuerda pulsada o frotada (*lúd*, o más bien *rabel*) y una redoma o recipiente globular de vidrio. Se trata con toda seguridad del rey hebreo David, antepasado regio del Mesías o Cristo: el instrumento musical lo identifica con el rey-músico por excelencia (a David se le consideraba el autor y compositor de la mayoría de los Salmos) y la redoma es el

recipiente que contenía los óleos sagrados con que eran *ungidos* todos los reyes antiguos de Israel (la palabra hebrea *Mesías*, y su traducción griega *Cristos*, significa precisamente, como es bien sabido, "el Ungido", e.e., "el Rey consagrado").



Pinturas del muro oeste

Por debajo de este friso principal en fondo ocre, hay un registro más pequeño, que se extiende de parte a parte a lo largo del muro, en fondo rojo y con figuras mucho más reducidas. Representa una escena de carácter profano, no sacro, probablemente la única de este género en toda la decoración de la Ermita, por lo que su explicitación debió de ser especialmente significativa e importante para los que decidieron incluirla junto a las demás escenas de carácter evangélico. De izquierda a derecha, podemos ver ("leer") una escena desarrollada en varias secuencias que parecen sugerir un carácter temporal sincrónico con la imagen principal de la izquierda, que es una mesa de banquete cubierta de viandas, junto a la cual están de pie tres figurillas humanas: un hombre, una niña o niño (la figura es borrosa en los detalles conservados), y una mujer (cubierta con toca, a la usanza femenina de la época); la mujer le ofrece una copa a un

personaje masculino que está junto a ellos haciendo un gesto de aceptación del brindis y vestido con lo que parece un yelmo y un atuendo militar de campaña (según otras interpretaciones el gorro sería más bien una *mitra* de obispo y el personaje estaría bendiciendo la mesa). Lo que es indudable es que esta figura representa a un huésped de ese matrimonio, alguien venido de fuera que se suma al banquete familiar en su honor.

Según podemos conjeturar con cierta aproximación contextual, el huésped recibido y agasajado por esa familia podría representar al propio rey castellanoleonés Alfonso VI durante su visita a las tierras riojanas. La familia que lo recibe serían el conde García Ordóñez, gobernador de la Rioja, su mujer, la condesa e infanta real navarra Urraca Garcés, y la hija de ambos, llamada Mayor Ordóñez.

Sigue una figura grotesca con túnica corta y atuendo de *bufón*, que extiende sus manos a uno y otro lado: tiene dos caras o rostros, mirando en direcciones opuestas, y se trata sin duda -como ya interpretaron otros en su día- del dios latino Jano, bifronte, que en los "calendarios gráficos" del Románico se utiliza siempre para representar el mes de Enero, el mes que "mira" a la vez hacia el año pasado y hacia el año entrante. Aquí parece significar que esa visita regia (es decir, la propia visita del rey) y ese banquete en su honor tuvieron lugar en el mes de enero. Siguen, muy mal conservados, lo que parece ser la representación de una planta (probablemente una vid) y parte de la cabeza de una figura que se ha perdido casi en su totalidad (posiblemente representaba a un campesino joven con una hoz en la mano), que es también un elemento de "calendario" muy repetido en el Románico para representar el mes de Marzo (el mes de la "poda de las vides"). A continuación figura otro joven imberbe: un palafrenero que lleva por las riendas a dos caballos (los caballos llevan marcado en una de las ancas lo que parece ser el emblema o sello real, posiblemente el del escudo regio del reino de León o de Castilla); en la otra mano parece que el joven porta una flor (quizá un lirio) o -según otras interpretaciones- una espiga. También parece tener carácter de elemento de "calendario" (pues es usual en el Románico la representación del mes de Abril con motivos de flores y la del mes de Mayo con un cazador o un personaje a caballo). Aquí el personaje podría tener dos sentidos complementarios: el carácter simbólico de representación mensual y el carácter real de palafrenero o paje que acompaña al propio rey.





Palafrenero y caballos, muro oeste, friso inferior

Parece verosímil pensar, por tanto, que aquí quieren representarse dos fechas para un acontecimiento similar, que sería la visita del rey Alfonso a las tierras riojanas de los condes. Puede entenderse que se refiere a una visita transcurrida entre los meses de enero y de abril o mayo, o incluso desde diciembre a mayo (pues el "banquete" simboliza también el mes de Diciembre en los calendarios románicos). Pero parece evidente que aquí no pretendía representarse sin más un calendario completo (faltan demasiados meses), sino un acontecimiento ocurrido en una determinada fecha, en unos meses concretos. Y aunque queramos suponer que en los frisos perdidos de los otros muros se incluían las representaciones de los demás meses que aquí faltan, es incongruente que la secuencia seriada de este friso excluya expresamente al mes de Febrero (que en los calendarios románicos suele representarse como un hombre calentándose al fuego, aludiendo con ello a los fríos invernales). No cabe pensar, en efecto, que se quiera indicar una única secuencia temporal transcurrida entre los meses de enero a abril (o de diciembre a mayo), pues falta el mes de Febrero, que rompería esa aparente continuidad. Se trataría, por tanto, en nuestra hipótesis, de dos visitas del rey, la primera en enero (o diciembre-enero) y la segunda entre marzo y

abril-mayo. Habría representadas, pues, dos visitas (dos fechas de las visitas), al igual que hay también *dos* lacayos y *dos* caballos en la escena. Con lo cual inevitablemente hemos de pensar en las dos visitas históricamente registradas del rey Alfonso VI a la Rioja: en 1092 (para socorrer al conde de la agresión cidiana) y en 1095 (para la confirmación regia del Fuero de Logroño). Claro que también cabe pensar que la ausencia significativa del mes de Febrero en este mini-calendario podría explicarse precisamente porque con el mes de enero y el mes de marzo claramente explicitados se indicaría "in absentia" que el mes que falta (febrero) sería tal vez el mes de esa primera visita, mientras que la segunda visita transcurriría entre marzo y mayo (aunque más de dos años después, como sabemos).

Por lo demás, una visita real que se hubiese prolongado más de tres meses seguidos resulta poco probable, pues la corte castellanoleonese era itinerante en esa época, aunque el rey residiese habitualmente en León o en Toledo, sus principales capitales y sedes regias, pero en todo caso nunca demasiado alejado temporalmente de los principales centros de poder del reino hispánico más poderoso de la Península (y la Rioja, al fin y al cabo, era un territorio fronterizo y periférico, demasiado alejado de la Corte para que el rey pudiese permanecer en él tanto tiempo de una sola vez).



Recreación aproximada de la decoración pictórica completa del muro oeste o muro trasero

El muro norte (donde se abre la entrada actual, no la originaria) es también otro de los muros con restos pictóricos más completos, aunque las figuras están actualmente bastante borrosas y desdibujadas en sus detalles. Un gran friso en fondo rojo, que se inicia donde empieza el arranque del comienzo de la bóveda (a la altura también del inicio del gran friso central del muro oeste), está ocupado principalmente por una decena de figuras, todas ellas de pie y todas ellas coronadas, cada una portando el mismo instrumento musical de cuerda que lleva el rey David en el muro oeste y la misma redoma de vidrio, lo que les identifica en todo caso como reyes de la propia dinastía davídica y antepasados del Mesías (esta interpretación es en todo caso más verosímil y menos problemática que la que los interpreta como algunos de los "doce Apóstoles" o de los "veinticuatro Ancianos del Apocalipsis"). El inicio del Evangelio de Mateo menciona por sus nombres a catorce de estos reyes hebreos, contando desde el rey David hasta el tiempo de la cautividad de Babilonia, aunque aquí sólo hay representados diez de ellos, que son seguramente los únicos que cabían en el espacio disponible de ese registro del muro norte; pero en seguida veremos que no están lejos los otros cuatro, incluyendo al propio rey David del muro oeste. Todos ellos llevan mantos de color amarillo y túnicas adornadas con algunos motivos que representan diversos bordados (lunetas, cuadrifolios con cruces, etc). Entre las figuras se pintaron estrellitas blancas, quizá no tanto para rellenar espacios demasiado vacíos entre las figuras, como es característico del "horror vacui" del arte figurativo románico en general, sino también para atenuar la propia intensidad del fondo rojo y dar mayor profundidad a la escena (también el registro inferior en fondo rojo del muro oeste utiliza esta técnica de relleno).





Friso norte

En el mismo friso central de fondo rojo, en su parte inferior y a tamaño más reducido, tal vez a modo de relleno, se conservan algunas pocas e incompletas figurillas de ángeles, un Virgen con niño, algunos pastores con ofrendas, una figura que a unos parece un guerrero a caballo y a otros un "Arcángel" con alas, etc, en lo que podría ser una miniatura de una "Adoración de los pastores", una "Anunciación" o algo similar. Por debajo de esto había seguramente otro registro, en fondo ocre-amarillo, que no se ha conservado, a la misma altura que el friso de fondo rojo del muro oeste. Se puede conjeturar que ese desaparecido friso en fondo ocre completaba la escena superior con cierta continuidad temática, tal vez con una representación reducida de una "Anunciación a los pastores", del tipo de la conservada en la iglesia de San Isidoro de León, terminada en la segunda mitad del siglo XI. No lo sabemos con certeza.

Por encima del registro central de los diez reyes, y ocupando ya toda la semibóveda hasta el techo, había otro registro -en fondo ocre- del que sólo se conservan en la parte izquierda los pies (descalzos) y las túnicas de tres o cuatro figuras grandes (del tamaño de las de los reyes) que apenas son reconocibles, junto a parte de una mesa cubierta con algunas vajillas y viandas. El espacio es suficiente para doce o trece figuras (Cristo y sus doce Apóstoles), por lo que es prácticamente seguro que la escena representada era una "Última Cena", común a otras representaciones románicas. Curiosamente es

también una "Última Cena" la escena principal de uno de los paneles grandes de marfil que recubrían la mencionada Arqueta de San Felices, supuestamente encargada por los condes por esas mismas fechas, lo que acaso denota una preferencia de los condes por esta escena evangélica concreta.



Recreación completa e hipotética de la decoración del muro norte, hasta el medio techo de la bóveda

....

La decoración de todo el muro opuesto (muro sur y semibóveda correspondiente) ha desaparecido por completo. Sin embargo no es difícil recrearla con bastante aproximación y verosimilitud, aunque de modo necesariamente conjetural. En efecto, la escena central, seguramente en fondo rojo (por simetría con el fondo principal del muro opuesto), tuvo que ser alguna escena evangélica relacionada directa o indirectamente con el rey Herodes, que en el muro oeste aparece mirando precisamente hacia este



lado sur de la nave. Dos son, según el Evangelio de Mateo, los episodios relacionados con ese rey déspota: la "Visita y Adoración de los tres Reyes Magos" y sobre todo la "Matanza de los Niños Inocentes". Casi con toda seguridad la escena principal representada aquí era una "Adoración de los Magos", pues con ello tendríamos los "catorce" reyes de la genealogía del Cristo: los diez del muro norte, el rey David en el muro oeste, y los tres Reyes Magos en este muro sur (obviamente no consta que los Magos fueran parientes genealógicos de Jesús, pero a todos los efectos cumplen perfectamente su función de "reyes buenos", a diferencia del propio Herodes, que ni siquiera pertenecía a la dinastía davídica y sólo estaba indirectamente emparentado con la dinastía asmonea ilegítima). Además, ese registro desaparecido, sin duda con figuras de tamaño similar a las de los registros principales del muro oeste y del muro norte, tiene espacio suficiente para una escena con ese tema, que en todo el arte figurativo románico incluye siempre a San José, la Virgen, el Niño, el buey y la mula, los tres Reyes Magos y a veces algún paje o criado de éstos.

Por simetría con los registros de los otros muros, este muro sur tuvo que tener también otro friso inferior (pero en fondo ocre-amarillo) con otra escena evangélica de tamaño más reducido. Puede pensarse que acaso recrease diversas escenas de la vida pública de Jesús, en especial algunos de sus famosos "milagros" (algunos de los cuales, como la "boda de Caná", la "curación del ciego o del enfermo de la piscina" o la "resurrección del hijo de una viuda" están recreados en algunos de los paneles de marfil de la referida Arqueta de San Felices); pero ello exigiría la compartimentación de este registro en varias escenas independientes y separadas, cosa poco probable. Todo lleva a pensar más bien que en ese friso inferior se representaría una escena de la "Matanza de los Inocentes", que es el suceso principal al que aparece asociado el rey Herodes en el Evangelio de Mateo, más directo aun que su relación informativa con los Reyes Magos que le visitaron previamente. La escena, bastante recurrente en otros conjuntos figurativos románicos -aunque más frecuente en los altorrelieves que en las pinturas-, incluiría a soldados herodianos (bien con túnicas o bien -en el Románico más posterior- vestidos anacrónicamente con lórigas y cotas de malla al estilo de los soldados del siglo XI) arrancando de los brazos de sus madres suplicantes a sus niños varones pequeños y dándoles muerte a espada. Lo cruento de la escena estaría bastante atenuado por el pequeño tamaño de las figuras de este friso secundario y por el fondo amarillo-ocre (no rojo) de la composición.

El resto de la desaparecida pintura de este muro sur, por arriba y a partir del registro central, lo ocuparía la decoración de la respectiva semibóveda, hasta el techo, que siguiendo el juego de contrastes cromáticos entre los diversos frisos pudo tener un fondo ocre, al igual que la escena de la "Última Cena" de la semibóveda contigua. De nuevo se plantea la incógnita de cuál pudo ser la escena representada en esta semibóveda del lado sur, pero se puede conjeturar con bastante verosimilitud que tuvo

que ser necesariamente una escena evangélica "de masas". La más probable sería una representación de la "Entrada triunfal de Jesús en Jerusalén", en vísperas de la última cena con sus discípulos y de su detención, proceso, crucifixión y muerte (el hecho mismo de que ambos episodios, entrada en Jerusalén y última cena, sean contiguos en el tiempo narrativo del evangelio, hace más verosímil que lo fueran también en la decoración de esta bóveda). Por otro lado, la "Entrada en Jerusalén" es también uno de los episodios principales de una de las placas de marfil de la otra obra artística de referencia atribuida al patrocinio de los condes, la referida Arqueta de San Felices.

Con ello queda prácticamente descrita, e interpretada con verosimilitud y lógica temática, toda la decoración pictórica de la nave, tanto la presente y conservada como la ausente y no-conservada (hipotética).

....

También el muro transversal de la iconostasis tuvo decoración propia. En el frontal que mira hacia la nave se pintó una escena de la "Crucifixión" o "Calvario" (redescubierta en la última restauración de las pinturas, que en esta parte estaban recubiertas por varias capas de cal). Sólo se conserva el dibujo de algunas figuras, no la pintura, pero hay indicios de que el fondo era de color ocre-amarillo en todo ese frontal de la iconostasis. Las únicas figuras conservadas son, en la parte izquierda del espectador, y de izquierda a derecha, un personaje a menor tamaño (un criado) que ofrece algo (¿aguamanil?, ¿jofaina?) a un personaje sentado y coronado que lleva una espada en la mano (se trata sin duda del gobernador romano Poncio Pilato, que juzgó y condenó a Jesús cediendo a las presiones de los jefes judíos). A continuación se aprecia el dibujo nítido de una mujer con las manos cruzadas sobre el pecho, cubierta con manto y con una toca que parece recubrir una corona. Siguiendo esta hipótesis de una escena de "Calvario", la figura sólo puede representar a la Virgen, la madre de Jesús. Más a la izquierda se aprecia una figura muy borrosa y lo que parece ser uno de los gruesos travesaños de la cruz. Por otras representaciones románicas primitivas, sabemos que en ninguna de ellas faltaban la Virgen, dos soldados (generalmente uno de ellos con una lanza y otro con una larga rama con la que según el relato evangélico se ofreció al reo un típico refresco romano de agua con vinagre para aliviar su sed), el propio Jesús en la cruz (en el centro de la escena), y el apóstol Juan en el otro extremo (la figura de María Magdalena todavía no se había incorporado a la iconografía de estos "Calvarios" o "Crucifixiones" románicas).

El *intradós* o parte interna del arco de entrada de la iconostasis y de sus dos ventanas también estuvo decorado con pinturas (esta vez sobre fondos rojos). Se conservan varias figuras de ángeles que según las primeras interpretaciones llevan en la mano un

incensario ("ángeles *turiferarios*"); interpretaciones posteriores -quizá más acertadas- interpretan esos supuestos "incensarios" como trompas musicales de cuerno o *añafiles* (es difícil decidirse por una u otra interpretación, aunque en esos objetos parece apreciarse claramente la boquilla del instrumento). Estos ángeles están mucho más elaborados (en los detalles y pliegues de los vestidos, por ejemplo) que los ángeles presentes en otros muros de la nave, lo que parece indicar que su factura correspondió a pintores diferentes. En el intradós de la ventana más próxima al muro norte, entre dos ángeles músicos o turiferarios y a la altura de la "clave" del arco, se conserva el dibujo del Cordero místico, el "Agnus Dei", que evoca el bautismo espiritual de Jesús por Juan el Bautista y está representado con una pata flexionada y con la cruz bautismal, como es usual en otras representaciones románicas. Su identificación con el "Cordero del Apocalipsis", como lo han interpretado algunos, no se sostiene, pues ese Cordero simbólico tenía -según el relato- siete cuernos y el cuerpo cubierto de "ojos" (y así se representa en otros conjuntos románicos); pero no son "ojos" los dibujos en el cuerpo del Cordero representado aquí, sino representaciones convencionales y no muy logradas de "vellones de lana". De este Cordero aquí representado se conserva solamente el dibujo, tan desmañado que casi parece más un "caballo" mal dibujado que un cordero. Las representaciones animalísticas, muy convencionales y nada naturalistas en el arte románico (con excepción de animales como el caballo y el buey, que a veces alcanzan cierta *gracia* descriptiva), suelen ser bastante deficientes y estereotipadas, según los modelos más difundidos de los "bestiarios" medievales de la época.

En el intradós de otra de las ventanas se conserva el dibujo de un ángel y de dos figuras sentadas, que llevan en la mano un libro o cuaderno del tipo "códex". Están demasiado aislados para que puedan ser identificados con alguno de los doce Apóstoles, por lo que lo más probable es que representen a determinados "santos", quizá dos de los que son mencionados en unas inscripciones de una de las jambas del arco de entrada de la iconostasis, que aluden a la deposición de reliquias de unos santos concretos. En la propia jamba de la parte norte, en efecto, y también inmediatamente por debajo de ella, se inscribieron sobre el enlucido de época románica sendas inscripciones "grecolatinas" en un tipo de escritura enrevesada y cuasicriptográfica que recuerda más a las inscripciones de canteros que a la caligrafía uncial de la época (y que acaso tiene también reminiscencias gráficas de las escrituras hebrea y árabe, lo que tal vez podría ser un indicio del origen del maestro-cantero o arquitecto que dirigió la remodelación románica del edificio). Lo más legible de ellas, en latín, dice:

...CANT MATRI SCAE. MARIAE SCI IULIANI SCI ROM. SCI ISIDORI (+) REQ.  
+ ARE

que provisionalmente podríamos traducir más o menos así:

"...(DEDICAN) A SANTA MARÍA MADRE (LAS) RE(LI)Q(UIAS) DE SAN JULIÁN, DE SAN ROMÁN (Y) DE SAN ISIDORO (DEPOSITADAS) EN ESTE TEMPLO"

Probablemente dichas reliquias de santos fueron depositadas en la época misma de la remodelación románica, como era usual en la consagración o remodelación de los templos románicos, metidas en alguna arqueta preciosa que se depositó en alguno de los dos nichos u hornacinas cuadrangulares que se abrieron en ambos muros del presbiterio y que han subsistido hasta la actualidad (aunque actualmente sin arquetas ni reliquias), y que si bien pudieron tener en alguna época su función como "sagrario", es mucho más probable que originariamente alguna de ellas o las dos la tuvieran más bien como "relicarios".

....

La decoración pictórica de la cabecera se ha perdido en su mayor parte, excepto una zona del muro norte del presbiterio (con la representación de media docena de Apóstoles) y algunos fragmentos de otras figuras situadas sobre ellos o entre la ventana izquierda y central del ábside. Durante la reconstrucción de mediados del siglo XX se recuperaron algunos fragmentos pintados, sobre fondo rojo, que se colocaron arbitrariamente en la parte superior frontal del ábside (en algún caso claramente fuera de lugar o incluso invertidos).

Desconocemos cuál pudo ser la escena que cubría el frontal del muro de la iconostasis en esta parte de la cabecera. Una vez más sólo podemos hacer conjeturas aproximativas al respecto. Pero puesto que el espacio de la cabecera era -por así decirlo- el espacio más "sacro" del templo, es verosímil que todas las escenas que se pintaron en ese espacio tuvieran un carácter más escatológico y ultraterreno, siendo quizá ese lado presbiterial de la iconostasis el lugar más apropiado para representar una escena de *transición* en la vida de Jesús y de sus discípulos, en contraste con el último momento de su existencia terrenal plasmado en la Crucifixión del otro lado de ese muro. Se puede suponer, por ejemplo, que podría ser una escena (de grupo, en todo caso) de Jesús ya resucitado y en presencia de sus discípulos (por ejemplo una "Ascensión", aunque no conocemos ejemplos suficientes en otros conjuntos románicos

coetáneos). Aquí nos inclinamos más bien por una escena de "Pentecostés", con los Apóstoles recibiendo "el Espíritu Santo", episodio que marcó profundamente el inicio de su transformación *espiritual*. La conjetura no parece tampoco demasiado descaminada si tenemos en cuenta que, en el propio texto del "Fuero de Logroño", el día de Pentecostés es precisamente el día señalado por el fuero para el único tributo impuesto a los repobladores, un tributo de carácter más bien simbólico ("*...y que de cada casa den un sueldo por Pentecostés*"), lo que acaso haya que interpretar en el sentido de que esa fiesta tenía especiales connotaciones y significados para los propios condes.

En la parte central del muro norte del presbiterio, inmediatamente por encima de la hornacina de ese lado y hasta la ventana izquierda del ábside, tenemos el tercer grupo pictórico más completo de todos los conservados (junto con el conjunto del lado oeste y los "diez reyes" del muro norte de la nave). Se trata de un grupo de cinco Apóstoles, sentados ya en sus tronos celestiales en el "Reino", portando cada uno un libro y conversando animadamente entre sí por parejas, como sugiere la expresividad de las manos. Se puede suponer que habría un sexto apóstol junto a la ventana, como interlocutor del anterior, y desde luego hay espacio suficiente para otro en ese hueco próximo a la ventana izquierda del ábside. En principio -por paralelismo contextual y lógico- puede suponerse que en el lado opuesto y a la misma altura estarían los seis Apóstoles restantes. Por encima de estos Apóstoles conservados quedan restos de los pies y de las túnicas de otras figuras, también descalzas y también vestidas con túnicas talaras, aunque la posición de sus pies no deja del todo claro si estaban de pie o también sedentes. Algunos han creído ver restos de alas de ángel, por lo que cabría interpretarlos como ángeles adoradores. Si, por el contrario, suponemos que se trata de los otros seis Apóstoles que faltan, subsiste el problema de cuál podría ser la decoración del muro opuesto en ese mismo lugar.





Apóstoles, muro norte del presbiterio

Entre la ventana saetera izquierda y la ventana central del ábside, se ven los restos de dos figuras, descalzas y con túnicas cortas (que junto con las piernas es lo único que de ellas se conserva). Se ha supuesto -y es muy verosímil- que se trata de dos evangelistas (los otros dos estarían entre la saetera central y la saetera derecha), es decir, las cuatro figuras del "Tetramorfos", presentes en otros conjuntos románicos acompañando a la figura central del "Cristo en majestad", y representados a veces por sus respectivos animales simbólicos (toro para San Lucas, león para San Marcos y águila para San Juan) o bien por figuras humanas con cabezas de esos animales (excepto la de San Mateo, con rostro humano), procedentes de la visión bíblica del profeta Ezequiel sobre "los Cuatro Vivientes". Éste podría ser también el caso en este conjunto viguereño (una de esas dos figuras conservadas tiene las piernas cruzadas, lo cual -más que sugerir una posición sedente- parece indicar que la figura era la de San Lucas, con cabeza de toro, en un rasgo muy propio de este animal vacuno cuando flexiona alguna de sus patas).



Reconstrucción aproximativa

Esto es todo lo que nos queda de la decoración del ábside. Pero ni siquiera sabemos con certeza si todo el fondo de los muros de la cabecera iba en color rojo (que es el de todos los fragmentos conservados en esta parte) o si había registros en amarillo-ocre, como en los muros de la nave. A favor de un fondo rojo uniforme está el propio carácter especial de este espacio, que además es el mejor iluminado de la Ermita en determinados momentos del día. Además, visto desde algunos de los sitios del fondo, los asistentes a las ceremonias religiosas podrían percibir un curioso contraste cromático en la visión de altar (encalado en blanco, no pintado) y las partes visibles del ábside en fondo rojo, a través del arco de la iconostasis (con su muro en color ocre amarillento). Pero no pueden descartarse algunos otros registros en ocre (también decorados con formas figurativas o bien con adornos geométricos) por debajo de los fondos rojos absidiales mayoritarios. De todas formas, esos hipotéticos frisos en ocre serían de anchura mucho menor y seguramente tapados en gran parte, a la altura de

los zócalos, por otros bancos o sitiales a ambos lados del presbiterio y hasta la grada y el altar. La "norma" general, en todo caso, parece haber sido pintar todas las partes verticales o cóncavas y dejar sin pintar todos los planos horizontales rectilíneos (suelos -de tierra batida o quizá de terrazo, ya desaparecido-, repisas de hornacinas y ventanas, grada, altar).

La figura que más se echa de menos (totalmente perdida) es la gran figura central que, por encima de la saetera frontal, presidía la parte central del ábside hasta la bóveda en la mayoría de los conjuntos pictóricos de los templos románicos, y que por lo general solía ser un gran "Pantocrator" o Cristo en majestad (a veces una Virgen en majestad o incluso algún santo determinado). Como aquí ya tenemos una "Maiestas Virginis" en el muro trasero o muro oeste, y no hay más referencias gráficas a un único santo protagonista al que estuviera consagrada en exclusiva la Ermita, es de suponer que la figura central sería efectivamente un Pantocrator, orlado por una mandorla y representado en su característica vista frontal (inusual para otras imágenes del Románico), con un libro en una mano y con la otra alzada en un gesto de bendición con dos de los dedos centrales, como es común en toda la iconografía románica de esa imagen singular. Podemos suponer además que la figura de ese desaparecido Pantocrator gigante sería formalmente muy similar a la del Pantocrator de la iglesia aragonesa de Roda, decorada precisamente por uno de los pintores que trabajaron en esta Ermita viguereña unos años antes.

En general, podemos suponer que la decoración del ábside tenía una serie de elementos mínimos (apóstoles, ángeles, arcángeles, pantocrator) que constituían un conjunto sencillo y nada sofisticado, fácil de interpretar visualmente, sin otros elementos de relleno característicos de templos románicos más grandes (que incluyen en su decoración absidial, además del Pantocrator y el Tetramorfos de los cuatro evangelistas, grupos de santos, coros de ángeles, escenas evangélicas diversas, personajes del Apocalipsis, y otros). No parece haber sido éste el caso de la simplificada y nada recargada decoración de esta Ermita.

....

Otro aspecto importante de estas pinturas es el de su más que probable intención *retratística* en los rostros de algunas figuras, que se repiten en sus rasgos básicos. Es casi un lugar común entre los especialistas el negar que hubiera "retratos" en las representaciones de personas en esculturas, relieves y pinturas románicas. Y, en líneas generales, es así, pues los rostros suelen ser a menudo muy estereotipados, convencionales y nada naturalistas (sobre todo en la pintura). Pero las excepciones son también demasiado numerosas en ejemplos concretos, excepciones que a menudo

superan a la propia "regla". En las esculturas de busto redondo (p.e. las numerosas imágenes de "Vírgenes románicas") hay evidencias de que en muchos casos representaban a las propias mujeres (reinas o grandes señoras) que los encargaron y financiaron, y que se hacían retratar en ellas sin ningún tipo de pudor "religioso", sino con toda la ingenuidad de quien creía que esas imágenes debían llevar necesariamente un rostro concreto y real (el suyo o el de alguna pariente suya). Era una época en que todavía no se había generalizado tan intensamente el culto mariano característico de la baja Edad Media y de las épocas siguientes, y las estatuas de Vírgenes eran vistas sobre todo como "receptáculos" de reliquias (algunas incluso tenían en su interior un pequeño hueco para depositar allí reliquias de santos). En los altorrelieves románicos tenemos también no pocos ejemplos de retrato, algunos de un detallado y sorprendente realismo (p.e. un probable retrato del rey castellanoleonés Alfonso VI, representado bajo la figura de Cristo, en el relieve coloreado de una de las fachadas de la Colegiata románica de Santillana del Mar, o el retrato realista de una hermana de este rey, la intrigante infanta Urraca Fernández, en figura de Virgen con Niño, en el altorrelieve de uno de los tímpanos de la fachada meridional de la catedral románica de Zamora, que era ciudad de su señorío). En la pintura los ejemplos son más difíciles de demostrar, pero no son en absoluto inverosímiles, a pesar del convencionalismo de unos rostros a menudo completamente estereotipados y repetidos -al estilo particular de cada pintor- en los diversos conjuntos pictóricos.

Pues bien, creemos que en las pinturas de la Ermita de San Esteban de Viguera hay "retratos" de al menos media docena de personajes *reales*, retratos ciertamente esquemáticos, pero que muestran una intencionalidad retratística evidente: retratos del propio conde y de la condesa, de la hija de ambos, del rey Alfonso VI de Castilla (primo de la condesa), del rey Sancho IV de Navarra (hermano de la condesa), de los padres de la propia condesa (el rey García III de Navarra y la reina Estefanía de Foix o de Barcelona), entre los más reconocibles.

Es evidente que en la mayoría de los casos el pintor (probablemente alguien familiarizado con rostros elaborados más allá del esquematismo y convencionalismo habituales, por ejemplo el "Maestro de la Arqueta de Loarre", que además de pintor era grabador en metales) no tuvieron modelos directos, por ejemplo de los miembros de la familia de la condesa ya fallecidos, pero sin duda tuvieron indicaciones muy precisas de la condesa en bocetos previos (porque tampoco se trataba de retratos "naturalistas", sino de *recordatorios* para personas que los conocieron y trataron) y en otros casos a través de obras eborarias como los marfiles de la referida Arqueta de San Felices, encargada también por los condes y que al parecer retratan al completo a toda la familia de la condesa, la familia real navarra, bajo ropajes y figuras evangélicas, naturalmente.



En concreto, en estas pinturas viguereñas, aparte de los rostros de ángeles y de otros personajes, que son completamente convencionales, inexpresivos y estereotipados, hay por lo menos tres "modelos" o "patrones" retratísticos masculinos que se repiten: un rostro imberbe (no barbado), aunque el trazo grueso del perfil de la cara dé la impresión de que lleva "media barba" (sin bigote), algo bastante inusual en la época entre la nobleza hispánica; otro rostro de rasgos finos y angulosos, barbado; y otro rostro también barbado, pero de cara más ovalada y con grandes *entradas* en la frente. Todos ellos llevan media melena, característica entre la aristocracia masculina de la época, como antes lo había sido en sus antepasados godos.

Estos tres modelos básicos se repiten en diversas figuras. El primero (posiblemente el conde García Ordóñez) lo encontramos en el Rey David del muro oeste, y probablemente también en el friso inferior de ese mismo muro (la figura masculina de la izquierda de la mesa de banquete, aunque sus rasgos se han perdido), y seguramente en alguno de los reyes del muro norte que aparecen representados sin barba, y sobre todo en el primer Apóstol de la izquierda representado en el grupo del muro norte de la cabecera. El segundo modelo (que podría ser un retrato del rey Alfonso VI) es el del segundo Apóstol de ese mismo friso, que es también el del quinto Apóstol a la derecha, en ese mismo grupo, y seguramente también el personaje que aparece como forastero y con atuendo militar en el friso del banquete del muro oeste. Y el tercer modelo (quizá el rey Sancho IV, asesinado veinte años antes) podría ser el representado en el rostro del tercer y cuarto Apóstol de ese mismo registro del muro norte del presbiterio.



Posible retrato -de izquierda a derecha- del conde García Ordóñez, del rey Alfonso VI y del rey Sancho IV, en figura de Apóstoles, en las pinturas de la cabecera, recreación idealizada









El rey Sancho IV de Navarra, hermano de la Condesa, en las pinturas vigueresas y en un marfil de la Arqueta de San Felices

En otras de estas pinturas quizá tengamos también un retrato del padre de la condesa, el irascible rey García III de Navarra, muerto en una batalla contra los castellanos en 1055 (representado aquí tal vez en la figura del Rey Herodes), e incluso un retrato de la esposa de éste, la reina Estefanía, madre de la condesa, conocida por los retratos de la "Virgen de Vico" (Arnedo) y de la "Virgen de Nájera", que aquí estaría retratada en la Virgen del muro oeste, de rostro ancho y ojos pequeños. La propia condesa estaría retratada en la figura femenina de la escena del banquete en el muro oeste, y asimismo en la Virgen de la escena del "Calvario" en la pared de la iconostasis.

Todo esto, naturalmente, es pura hipótesis, pero le presta a la interpretación de estas pinturas una sobredimensión histórica que no podemos pasar por alto sin más.



El rey García III en las pinturas de S. Esteban y en un marfil de la Arqueta de San Felices





La reina Estefanía en una de las pinturas y en una imagen románica de una Virgen local riojana



Posible retrato de la condesa e infanta real navarra Urraca Garcés

## Hacia una reinterpretación integral de la Ermita

Es más que un tópico considerar que el arte figurativo románico estaba concebido sobre todo como un modo de pedagogía religiosa para gentes medievales de toda clase y condición y mayoritariamente iletradas, un arte que se "leía" visualmente por un público analfabeto de latines que no tenía necesidad de haber leído los textos bíblicos y evangélicos pero que estaba más o menos al tanto de lo que esas historias bíblicas contaban, gracias a una narrativa en imágenes muy simplificadas (escultóricas, pictóricas, eborarias, o de metalistería). Y en líneas generales esto era así y continuó siéndolo durante mucho tiempo en toda la Europa occidental. En realidad, en esas épocas de "plena Edad Media", la explicación del Mundo y el sentido ético de la vida y de lo humano cabían sobradamente entre las cuatro paredes de un templo románico, lleno de mensajes iconográficos en piedra, en marfil o en pintura mural figurativa, y las escenas religiosas del Románico, más que una "*Biblia* en piedra o en imágenes pintadas", constituían la forma más básica de la didáctica del Cristianismo entre las masas. Esas escenas escultóricas, grabadas o pictóricas se "leían" además como se lee actualmente un "cómic" o historieta gráfica en imágenes.

Con todo, estas *lecturas* del románico figurativo, dado su carácter básicamente plurisignificativo y simbólico, no implicaban una única lectura unidireccional, sino que "hablaban" a cada cual como hablan todos los símbolos figurativos no verbales, a la medida de cada capacidad de entendimiento y de sugestión, pues una misma escena podía sugerir cosas distintas a cada uno de los que la contemplaban. Por eso precisamente era ante todo *arte*, mucho más que mera *catequesis* religiosa.

En el caso concreto de esta Ermita viguereña, sabemos además que este templo no era un templo "para las masas", sino una especie de "capilla privada" para una élite dirigente local, personificada sobre todo en los dos personajes más importantes de la Rioja en el último cuarto del siglo XI y en la primera década del siglo XII: el conde García Ordóñez y su mujer, la condesa Urraca Garcés. La decoración figurativa de esta Ermita, dentro de los patrones generales de la mentalidad de la época y de los parámetros comunes a todo el arte figurativo románico, fue ejecutada por tanto según los propios gustos y preferencias de estas dos personas y de acuerdo con los episodios evangélicos más significativos para ellos, y que ellos mismos eligieron entre otros muchos que también podrían haberse elegido. Incluso aspectos arquitectónicos tan

singulares como el hecho de reconstruir esta antigua Ermita sin el tejado que probablemente tuvo en otras épocas (y lo tuvo por razones *estéticas* y a la vez *funcionales*, pues antes del siglo XI es improbable un edificio cubierto en "bóveda de cañón" sin tejas), quizá fue también en último término una decisión y elección de estos dos inspiradores, patrocinadores y financiadores de la remodelación "al modo y moda románicos" de este antiguo Oratorio, que se remontaba a épocas históricas muy anteriores y a orígenes seguramente visigóticos (aunque podamos elucubrar que esa *ocurrencia* de no techarla con teja les fuera sugerida tal vez por el propio arquitecto de los condes, quizá judío o musulmán, pues el aspecto exterior *faliforme* del templo sugiere también un edificio arquitectónicamente y extrañamente "circuncidado" de su tejado).

Entrar en la interpretación y significación de esas pinturas murales es también, por tanto, entrar indirectamente en la propia psicología personal y en los gustos por ella determinados de estos dos personajes excepcionales que gobernaron en la región riojana durante más de veinticinco años con poderes casi absolutos en nombre del rey de Castilla, que además de señor era amigo personal y pariente suyo (por eso hemos insistido tanto en la comparación de estas escenas evangélicas de las pinturas viguereñas con las escenas asimismo evangélicas grabadas en planchas de marfil como decoración de una arqueta de las reliquias de San Félix que fue donada y financiada también por estos mismos condes por esa misma época). No podemos perder esto de vista a la hora de intentar penetrar un poco en la *significación objetiva* de estas imágenes.

Al iniciar nuestro recorrido visual por estas pinturas (como el que "lee" un *cómic*), si pudiéramos trasladarnos mentalmente a las primeras décadas del siglo XII, lo primero que veríamos al entrar en la Ermita por su puerta originaria (en el muro sur) sería el registro de esa escena profana del banquete que una familia (la de los condes mismos y su hija mayor) ofrecen a un poderoso personaje que llega hasta ellos (muy probablemente el rey castellanoleonés Alfonso VI en alguna de sus visitas al territorio riojano de los propios condes), escena que sería rápidamente entendida por cualquier contemporáneo que estuviera al tanto de ese acontecimiento y tuviera además los rudimentarios conocimientos necesarios para entender los calendarios figurativos románicos. En seguida veríamos a continuación una panorámica rápida y general de todo lo que alcanza la vista desde la puerta de entrada, de izquierda a derecha y de abajo-arriba, y ya con más detenimiento fijaríamos la vista primero en el muro semicircular a nuestra izquierda y en su decoración con una inconfundible Virgen entronada y dos reyes a cada uno de sus lados, e inmediatamente reconoceríamos al de nuestra izquierda como el rey Herodes (por el propio demonio subido a su hombro) y al de la derecha como un rey joven, imberbe, portando en las manos un instrumento musical y un recipiente globular de vidrio (los más enterados en historia bíblica no

tardarían en identificarlo con el rey-músico, con el rey David), es decir, el "rey bueno" o el "rey mejor", y el "rey malo" o "rey peor", a cada lado del gran arquetipo de lo materno femenino que representa la propia imagen protectora y mayestática de la Virgen.

Seguidamente miraríamos con más detenimiento el friso bajo del muro norte, probablemente con alguna escena de Anunciación o Adoración de los pastores, mixtificada con otros elementos diversos o dispersos, y miraríamos con más detenimiento también el gran friso rojo de ese mismo muro, identificando un grupo de reyes coronados que llevan los mismos objetos (instrumento musical de cuerda y redoma de vidrio) que el rey David, con lo que la asociación (genealógica) con aquél sería casi inmediata, así como la asociación de todos ellos con el Rey-Mesías, con el Cristo anunciado. En realidad, simbólicamente representa también la *genealogía* de todo ser humano "según la carne", mientras que la anunciación y adoración significarían más bien la genealogía y la filiación según el espíritu.

Nuestra vista se elevaría entonces hacia arriba y contemplaría fugazmente en la bóveda la escena inconfundible de una "Última Cena" (todo en la vida terrenal humana puede tener siempre el carácter de "último", dada la propia precariedad e irreversibilidad de la existencia temporal y mortal de todo ser humano). A continuación nuestra vista recorrería de nuevo el camino inverso, de derecha a izquierda, dando media vuelta y volviendo de nuevo al muro norte, el de la Virgen envuelta en su mandorla (la Virgen como el arquetipo de lo materno, de lo *material*, pero también como el "receptáculo" de la semilla de lo espiritual) y de los dos reyes (el espiritual y el material o perverso), dando de nuevo a estas imágenes un sentido más completo tras haber contemplado las del muro norte que preanuncian todas las demás.

Siguiendo de derecha a izquierda, veríamos en el muro sur (por donde hemos entrado) quizá una escena de "Adoración de los Reyes Magos", que simboliza el reconocimiento de lo espiritual por parte de los poderes terrenales positivos, y debajo una "Matanza de los Niños Inocentes", inspirada por lo espiritual negativo (el Demonio), niños que al fin y al cabo representan también todas aquellas vidas que se pierden antes de tiempo, sin posibilidad de desarrollarse en el bien pero tampoco en el mal. En este caso, además, se trata de una de las escenas más cruentas narradas en el Evangelio, en una muestra de cómo la maldad humana puede llegar a su paroxismo asesinando incluso a niños indefensos. Es inevitable asociar esos niños asesinados por orden de Herodes a los ángeles del friso opuesto del muro norte, los ángeles y pastores (gente del pueblo) de la anunciación y adoración, "gente inocente" en suma.

El tema de los "inocentes" debía de ser especialmente significativo para la propia condesa, pues su hermano mayor, el rey Sancho Garcés IV de Navarra, al que estuvo afectivamente muy unida, había sido asesinado alevosamente en una conspiración



familiar y palacial veinte años antes. No había sido un rey especialmente grato a la nobleza navarra, pues les recortó privilegios, renunció a la guerra como modo preferente de engrandecimiento del reino y practicó una redistribución tributaria más equitativa con las clases populares mayoritarias (villanos y burgueses), por lo que el descontento de la aristocracia navarra, vascongada y riojana era general. De ello se aprovechó uno de sus hermanos, que invitó al rey a una cacería y le hizo asesinar por unos monteros, que le despeñaron. Pero ese simulado "accidente de caza" no se lo creyó nadie, hubo agitaciones en la propia Pamplona, y la aristocracia navarra y vascongada se negaron a reconocer como rey al fratricida, que huyó al reino moro de Zaragoza, y ofrecieron la parte septentrional del reino navarro (la Navarra propia y el País Vasco oriental) al rey de Aragón, con derecho al trono por ser primo carnal del monarca asesinado, mientras que los grandes magnates vizcaínos y los infanzones riojanos aceptaron de buena gana la anexión castellana de la parte meridional del reino navarro al sur del Ebro (la Rioja), que pasó a manos de Alfonso VI, primo carnal también del monarca navarro. La hermana de éste, Urraca Garcés, la esposa del gobernador general de la Rioja nombrado por el rey castellano, se hizo cargo de la tutela de sus sobrinos pequeños, los hijos de su hermano, el asesinado rey Sancho Garcés IV.

Siguiendo el recorrido visual por las pinturas del muro sur, elevaríamos la vista hacia la bóveda, contemplando quizá una escena de la "Entrada triunfal de Jesús en Jerusalén", como símbolo del máximo reconocimiento popular y terrenal del "hijo de Dios", del "hijo del Espíritu", aunque ese reconocimiento (como todos los reconocimientos de las masas) fuese efímero y voluble, pues la misma gente del pueblo que ingenuamente le aclamaban ese día como "Rey de Israel" pedían a voces su crucifixión pocos días después, aleccionados por los jefes judíos y sobre todo *decepcionados* porque su "rey" no había actuado como se esperaba que lo hiciera y se había dejado apresar por sus enemigos.

Veríamos de nuevo, a continuación y con más detenimiento, la escena contigua de la "Última Cena" pintada en la bóveda, y contemplaríamos el frontal de la iconostasis con la escena de la "Crucifixión", la muerte terrenal que es sólo muerte aparente de lo que no puede morir, el Espíritu, y a continuación entraríamos en la cabecera del templo, en la otra dimensión, el otro espacio, el de la vida ultraterrena y espiritual, eterna, ejemplificada con diversas imágenes de gloria y exaltación celestial.

....

Aparte de estos valores religiosos, artísticos, simbólicos y psicológicos de estas pinturas, la Ermita tenía también valores propios (los que ya tenía de antiguo como lugar especialmente sagrado en la zona, por haber sido probablemente el Oratorio y

luego primer lugar de sepultura del más popular de los santos riojanos, y los valores adicionales adquiridos después), y entre esos valores seguramente no fue el menor el haber sido un templo en el que los propios condes quisieron simbolizar un acontecimiento y un legado personal que afectó de forma trascendental a la propia historia de la Rioja en esa época y en los siglos inmediatos: la visita del rey castellanoleonés y la confirmación del Fuero de Logroño, elaborado por los condes y su Consejo y sin duda alguna el mayor experimento jurídico y foral de su propia época y de toda la Edad Media hispánica.

Ya hemos comentado antes nuestra sospecha de que la remodelación románica de la Ermita tuviese como objeto principal esa visita regia, y aunque sabemos que el acto de confirmación del Fuero por el rey tuvo lugar en la cercana población de Alberite, una de las villas patrimoniales de la condesa, con asistencia de todas las autoridades laicas y eclesiásticas del territorio, no es nada improbable que en esta Ermita viguereña se celebrara antes o después de esa confirmación foral algún acto de carácter más íntimo y privado entre los condes y el rey, que no podemos dudar que visitó también este templo, apresuradamente restaurado para la ocasión y cuya vinculación con el referido "Fuero de Logroño" fue mucho más que circunstancial. El propio texto foral, en efecto, menciona a Viguera como uno de los límites más meridionales hasta donde se extendía la jurisdicción y la aplicación de este fuero logroñés, aunque no podamos precisar si la expresión "*usque ad Begeram*" era inclusiva o exclusiva, es decir, si el fuero se aplicaba también, de forma supletoria, entre la población viguereña, que ya tenía su propio fuero infanzón y clasista (el más antiguo de la Rioja), o si la aplicación de ese avanzado fuero logroñés se detenía precisamente en el límite viguereño. La Ermita que nos ocupa estaba situada en todo caso en el límite del *territorium* viguereño con la antigua conurbación de Meltria (que en el siglo XI tenía ya jurisdicción propia) y con el territorio serrano de Cameros, con un Derecho de tipo feudal y señorial mucho más afín al fuero viguereño pero no al logroñés.

No cabe duda tampoco de que los condes, generalmente residentes en Nájera, en Calahorra o en otros lugares y villas de sus dominios, utilizaron esta Ermita (sin duda su favorita entre todas las Ermitas riojanas) para otras funciones aparte de las propiamente religiosas privadas, por ejemplo para reuniones más o menos solemnes con su Consejo de magnates (conocemos los nombres de algunos de ellos por el propio documento foral logroñés). Allí, en esa Ermita viguereña, sentados a modo de "Table Ronde" en esos bancos corridos de la nave, seguramente se trataron -en reuniones mucho más políticas que propiamente religiosas- muchos e importantes "asuntos riojanos" de gran trascendencia para toda la región, de forma bastante similar a las conversaciones entre los "Apóstoles" representados en animado diálogo en la cabecera del templo, o con la solemnidad de las figuras de reyes en el muro norte (que simbólicamente parecen aludir también a estas funciones de "aula regia" o lugar de

reunión del Consejo de magnates de los condes). Y el hecho de que alguno de los miembros de ese Consejo, de edad avanzada, tuviera que subir toda esa empinada cuesta que llega hasta el templo, y que aún hoy se asciende con alguna dificultad, no constituye ninguna objeción para esta hipótesis, pues ya seis siglos atrás, en época visigoda, el famoso santo Emiliano o Millán, con una edad casi centenaria, subía todos los días a lomos de un mulo hasta este Oratorio, situado apenas a un kilómetro de su monasterio, en una de las cuevas que están sobre la vecina aldea de Castañares de Iregua.

....

La identificación de esta Ermita viguereña con el antiguo Oratorio de San Millán (que fue también el primer lugar donde se guardaron sus restos) es, en efecto, otro de los aspectos más importantes de la *intrahistoria* de este edificio, y los indicios históricocontextuales de esa identidad, que ya hemos expuesto en otro lugar, son algo más que coincidencias o conjeturas históricas. La identificación estaría reforzada además por algunos de los marfiles que narran episodios de la vida de este santo y que recubrían una Arqueta que contenía sus reliquias (la llamada "Arqueta de San Millán", donada a mediados del siglo XI por el rey de Pamplona Sancho IV, hermano de la condesa). En dos de esas placas de marfil, en efecto, aparecen lo que podrían ser las dos únicas imágenes del interior de ese Oratorio (es decir, de esta Ermita) tal como se veía a mediados del siglo XI, pues todavía en esa época había clara memoria de que esta Ermita había sido ese antiguo Oratorio emilianense, aunque no se hacía demasiada propaganda de ello para no perjudicar los propios intereses del monasterio que había sido refundado en el siglo X bajo la advocación de este santo en un antiguo paraje de eremitas en la comarca riojana de La Cogolla, y que desde el principio de su existencia se esforzó por vincular los lugares relacionados con la vida del santo a esos parajes cogullanos, desvinculándolos de sus verdaderos orígenes viguereños (no desconocidos ni siquiera por el monje-poeta cogullano Gonzalo de Berceo en el siglo XIII). El caso es que dos de esos marfiles muestran sendas escenas ocurridas en el interior de ese Oratorio (la "resurrección" o curación de una niña que sufría un episodio de muerte aparente o catalepsia, y la curación milagrosa de algunas personas ciegas o con cataratas al frotarse los ojos con el aceite de la lámpara de ese Oratorio).



Marfil de la Arqueta de San Millán, con imagen del interior del Oratorio a mediados del siglo XI

Durante la época islámica (siglos VIII y IX), el Oratorio y el monasterio adyacente siguieron en funcionamiento, junto con otros dos cenobios monásticos semirrupestres en las cuevas de Castañares y de Islallana, con la protección, inmunidad o "amán" de las autoridades banuqasi de la zona (hay una inscripción en árabe en los alrededores de la Ermita que parece referirse al "amán" o autorización concedida al monasterio para obras de mejora y rehabilitación en la construcción de uno de los aljibes). La Rioja, y concretamente esta zona viguereña del Iregua, fue durante toda la época final visigoda y toda la época islámica (es decir, desde el siglo VII al siglo X) una de las zonas de mayor densidad monástica de toda España.

Las cosas y las tolerancias cambiaron radicalmente en la segunda década del siglo X, con la infiltración de gentes navarras en la región. En el verano de 920 el propio emir Abderrahmán III (autoproclamado luego *califa*) acudió a Viguera con un gran ejército, reforzó a la debilitada guarnición musulmana viguereña y ordenó la destrucción de esos monasterios semirrupestres que servían de refugio a los pamploneses (previamente habían sido evacuados por los monjes y por los navarros refugiados entre ellos, que

huyeron y se dispersaron por los vecinos montes cameranos). Puede suponerse que fue por entonces cuando el Oratorio pudo sufrir también su primera destrucción. Abderrahmán en persona estuvo visitando estos lugares, y se conserva grabado en la roca, en las inmediaciones de la Ermita, un croquis militar con letreros latinos pero en lengua árabe que alguno de sus jefes militares trazó a punta de lanza para mostrarle gráficamente las defensas con que contaba *Biqira* (Viguera).

Pero, en conexión con esto, recientemente se han descubierto dos nuevos *graffiti* que parecen bastante antiguos, esta vez en los muros del interior de la Ermita, por debajo de la gruesa capa de cal y de pintura (y por tanto anteriores a dichas pinturas románicas pero en el mismo muro que éstas). Uno de estos grabados muestra el dibujo de lo que parece ser sin muchas dudas la representación inconfundible de una jirafa (!), que parece estar comiendo junto a una o dos posibles figuras humanas (lo que indicaría que se trata de un animal domesticado o acostumbrado a la presencia humana), y en el lado izquierdo hay un grupo de signos que casi parecen "pictogramas" (un animal cuadrúpedo, una figurilla sentada en lo que parece un trono de gran respaldo...) y en el otro lado una serie de signos más pequeños que parecen letras árabes no-ligadas (la escritura árabe ligada y cursiva es especialmente difícil de escribir sobre la dura superficie de roca, lo que explica también que el antedicho croquis militar de los alrededores de la Ermita fuese inscrito en árabe pero con letras latinas rectilíneas). El hecho de que aquí aparezca representado un animal tan exótico como es la jirafa africana, en una época en la que cabe suponer que no había ni un solo ejemplar en ningún lugar de Europa, como no fuera en alguno de los "parques zoológicos privados" con animales exóticos que tenían los emires omeyas en sus palacios de la capital cordobesa, lleva a pensar que fue grabado en el interior de este Oratorio probablemente por alguno de los soldados de la propia "guardia personal" del emir (formada seguramente por negros subsaharianos nilóticos: "altos y esbeltos como *jirafas*"), pues a pesar de lo desaliñado del dibujo no hay duda de que quien lo dibujó conocía este animal por haberlo visto personalmente, no simplemente por haberlo visto reproducido en Bestiarios.

El otro *graffiti* refuerza esta idea sobre dicha autoría, pues muestra el dibujo -muy marcado e inconfundible- de un gran arco de guerra o ballesta provisto de una larga flecha o proyectil, al parecer manejado por una figura humana más pequeña vestida con una larga túnica talar, y sobre ella lo que parecen ser restos de otras figuras humanas más, vestidas de modo semejante; en la parte derecha aparecen nuevos grupos de signos no-identificados (probablemente también en árabe y como parte de algún letrero e inscripción); el propio dibujo grande del arco parece interpretable no como parte de una escena bélica, sino como "marca", "logo", "emblema" o "signo distintivo" de alguna unidad militar de élite (arqueros), lo que refuerza la idea de que ambos *graffiti* fueron grabados por soldados de la guardia o escolta personal del emir



Abderrahmán III. Si la hipótesis pudiera confirmarse, estos grabados serían un indicio importante de que, a diferencia del monasterio adyacente, el Oratorio de origen visigótico (que probablemente albergaba todavía las reliquias del santo Emiliano o Millán) no fue destruido por las tropas del emir en esa ocasión (verano del 920) y permaneció intacto hasta la reconquista navarra de la zona tres años más tarde (año 923) y aún mucho después. Sería poco verosímil, en efecto, que esos soldados se hubieran entretenido haciendo grafitis en las paredes de un edificio que fueran a demoler acto seguido, como hicieron con el resto de edificios del complejo monástico inmediato, y el hecho es que esos muros de los grafitis permanecieron intactos hasta su decoración con pinturas románicas casi dos siglos después.



Graffiti hallados en el interior de la Ermita



Posiblemente grabada por algún soldado de la escolta personal del Emir, la famosa “Guardia Negra”, un nutrido cuerpo de arqueros subsaharianos de élite.

Fuera como fuese, el Oratorio -ya como Ermita- estaba en pie en el último tercio del siglo X, como queda dicho, y fue finalmente remodelado con elementos románicos a finales del siglo XI, ya con el patrocinio de los mencionados condes (es, por tanto, poco verosímil -como suponen algunos- que fuera enteramente reconstruido tras una supuesta destrucción anterior).

....

Ésta es, en líneas generales y muy resumidas, la historia y la intrahistoria de este edificio singular y de sus pinturas, que forman el conjunto pictórico más representativo y completo de lo que se conserva de la pintura románica riojana. Al margen de esta historia, el hecho de que estas pinturas y esta insólita Ermita que las alberga hayan subsistido hasta la actualidad, el hecho de que gran parte de su *mensaje* religioso, ético, estético, artístico e histórico haya podido conservarse más o menos intacto a través de más un milenio y pueda ser todavía interpretable con bastante verosimilitud, a pesar de las numerosas vicisitudes históricas y de las precariedades de todo tipo que ha sufrido el templo a lo largo de esos más de mil cuatrocientos años (a contar desde su construcción como Oratorio en el tercer cuarto del siglo VI), es sin duda el verdadero *milagro* que hace de esta pequeña joya arquitectónica viguereña el auténtico "Santo Grial" de las ermitas riojanas prerrománicas y del propio Románico riojano en lo relativo a sus pinturas. Pues no tenemos duda de que fue -como ya se ha dicho- el monumento religioso más importante de la Rioja durante cinco siglos consecutivos (como lo fue la propia Viguera en la historia altomedieval riojana, más o menos), y en todo caso el más antiguo de todos los conservados prácticamente intactos hasta nuestros días. Nadie lo diría viendo sus reducidas dimensiones, su aparente insignificancia y su deteriorado aspecto actual.

Actualmente, y ya desde hace unas cuantas décadas, esta Ermita de San Esteban de Viguera tiene reconocida oficialmente la categoría proteccional de Bien de Interés General (B.I.C.), lo que ciertamente no la ha librado en esas últimas décadas de la completa desatención oficial e incluso -recientemente- del "expolio *oficial*", con una innecesaria intervención en su exterior que resultó estéticamente desastrosa. El problema de fondo es que incluso esas elaboradas categorías proteccionales suelen ser a menudo contraproducentes cuando el edificio "protegido" por una de ellas está en realidad muy *por encima* de esa categoría que se le reconoce (en este caso, a esta Ermita, y a los deshechos restos de los alrededores, le correspondería más bien la categoría de "Sitio Histórico" riojano, porque lo es, como ya hemos visto). Y desde luego la mejor *protección real* que actualmente podría darse a este edificio y a sus valiosas pinturas sería cerrarlo definitivamente a visitas indiscriminadas (que siempre resultan, voluntaria o involuntariamente, de efectos *destructivos* y *degradantes*), pues



su cacareada "función social y cultural" podría realizarse mucho mejor en una Réplica a tamaño real (con facsímiles completos de las pinturas) en algún otro paraje más adecuado de la propia zona viguereña. Sería sin duda, visto lo visto y para no ver todavía cosas peores, lo mejor para esta Ermita, lo mejor para la Historia y lo mejor para todos.



---

(textos, fotos y dibujos de PABLO J. RODRÍGUEZ DE HITA; infografías de BALAWAT)

(Reservados todos los derechos de reproducción y publicación sobre las infografías y dibujos, que no se podrán utilizar por terceras personas para usos y fines particulares o institucionales sin previa autorización expresa del editor)

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS PROPIAS (años 2015-2018):

--"Sobre la autoría de las pinturas románicas de la Ermita de San Esteban de Viguera", Cuadernillos digitales de Historia de Viguera, nº 1, PDF 4, en [www.auladeestudiosriojanos.es](http://www.auladeestudiosriojanos.es)

--"Catálogo de Bienes culturales de Viguera. Bienes arquitectónicos (monumentos): La Ermita de San Esteban y sus pinturas románicas", Cuadernillos digitales de Historia de Viguera, nº 3, PDF 1, en [www.auladeestudiosriojanos.es](http://www.auladeestudiosriojanos.es)

--"Las pinturas de la Ermita de San Esteban. Nuevas reinterpretaciones", con selección de fotos, Cuadernillos digitales de Historia de Viguera, nº 5, PDF 4, en [www.auladeestudiosriojanos.es](http://www.auladeestudiosriojanos.es)

--"Si las piedras hablasen... ¿hablarían en árabe? Inscripciones rupestres en el término de Viguera", Cuadernillos digitales de Historia de Viguera, nº 5, PDF 3, en [www.auladeestudiosriojanos.es](http://www.auladeestudiosriojanos.es)

--"Sobre la verdadera historia del santo Emiliano (San Millán) y sobre la ubicación de su cenobio originario", Cuadernillos digitales de Historia de Viguera, nº 2, monográfico, PDF, en [www.auladeestudiosriojanos.es](http://www.auladeestudiosriojanos.es)

--"Monsawache: el Grial en tierras de Cameros", Cuadernillos digitales de Historia de Viguera, nº 6, PDF 4, en [www.auladeestudiosriojanos.es](http://www.auladeestudiosriojanos.es)

--"Resumen de historia antigua y medieval de la Rioja", Cuadernillos digitales de Historia de Viguera, nº 6, PDF 7, en [www.auladeestudiosriojanos.es](http://www.auladeestudiosriojanos.es)

---